MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji.

Rok II | Poznań, wrzesień 1927 | Nr. 9

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów);

TWÓRCZOŚĆ G. G. GORCZYCKIEGO

Bibljografja dzieł.

Zanim podamy bibljografję tych dzieł Gorczyckiego, które dochowały się do obecnego czasu, musimy rozpatrzeć to, co dotychczasowa literatura muzyczna o utworach krakowskiego mistrza wiedziała. A musimy to uczynić głównie z tego powodu, że znajdujemy dowody uznawania pewnych utworów za dzieła Gorczyckiego, jakkolwiek niemi nigdy nie były. Następnie musimy podkreślić szczególnie zasługi X. Dra Józefa Surzyńskiego, głównego odkrywcy dzieł Gorczyckiego i poniekąd bibljografa jego twórczości, jakkolwiek właśnie Surzyński przecenił wielkość spuścizny po Gorczyckim.

Wskazywaliśmy już poprzednio na fakt, iż Gorczycki, który dopiero w r. 1692 został wikarjuszem katedralnym, nie mógł być autorem tych utworów, które według całej dotychczasowej literatury, zajmującej oziś Gorczyckim, posiadały czy posiadają daty: 1661—1663, ponieważ według wywodów, umieszczonych w I rozdziale niniejszej pracy, Gorczycki mógł urodzić się dopiero po r. 1660. Błędne to informacje wprowadził Józef Sikorski. Pisze o nim Kolberg[1]), co następuje: „Postarawszy się o kopje ich (także w głosach), otrzymał: dwie msze czterogłosowe bez przygrywki, z tych jedna rokiem 1662 i nr. 3 odróżniona, oraz hymny: Regina coeli laetare, do której są 2 czterogłosowe i bez przygrywki kompozycje, jedna rokiem 1661 naznaczona i Sub Tuum praesidium, nad którem położono rok 1763 (widocznie zamiast 1673)". Podobnie pisze anonimowy autor artykułu o Gorczyckim w „Encyklopedji kościelnej[2])", Sowiński[3]) i Poliński, który do-

1) Encyklopedja powszechna, t. X. Warszawa 1862, str. 223—224, na podstawie artykułu J. Sikorskiego w „Ruchu Muzycznym", 186?, nr. 41.
2) Tom XV, str. 333.
3) Słownik str. 133.

daje[4])"... dwie msze na 4 głosy męskie z r. 1662, z których jedna „Ego sum panis" jest oznaczona nr. 3-cim... „Sub Tuum praesidium" z r. 1673... Na jednej z mszy wyżej wzmiankowanych Gorczycki położył rok1662 (na innej kompozycji jest rok 1673...) oraz[5]): „Na jednej mszy Gorczycki położył rok 1662, na innej 1673". Co do tych kompozycyj pisze Poliński, że znajdowały się (w czasie pisania wymienionych prac) w jego zbiorach. Musimy temu zaprzeczyć z tego powodu, że nie tylko ich Poliński nie posiadał, ale datę „1673" stosował raz do jednej kompozycji, raz zaś do innej, a wreszcie dlatego, że data „1763" podana przez Sikorskiego, przyjęta przez niego z zastrzeżeniem zbytecznem, jest datą prawdziwą, ale odnoszącą się do — kopji sporządzonej w r. 1763 (zatem po śmierci Gorczyckiego), a kopje jego dzieł powstawały w Krakowie ustawicznie (Kratzer, Gorączkiewicz i inni). Późniejsi pisarze, mylnie biorąc daty „1661—1663" za daty utworów Gorczyckiego, który wówczas jeszcze nie żył uznali „1763" za myłkę, której nie byliby popełnili, gdyby stosowali kryterja paleograficzne i porównali pismo XVII w. z pismem XVIII wieku. Przestawiwszy cyfry przyjęli więc bez wahania datę „1673" i wysnuli dalsze błędne wnioski. Na żadnej mszy nie umieścił Gorczycki dat „1661—1663", żadna też msza posiadająca te daty, nie zawiera zwykłej sygnatury Gorczyckiego: „G. G. G." ani też całego nazwiska, które kopiści niekiedy wypisywali (Porębski i Pękalski, Kratzer, Zieleniewicz, Gorączkiewicz i młodszy Kratzer). Główny błąd polegał w tych wnioskowaniach na tem, że Sikorski, znając autografy Gorczyckiego, nie zauważył że pismo Miskiewicza jest niekiedy dość podobne do pisma Gorczyckiego, (a nawet Łukaszewicza); utwory zatem kopjowane w r. 1661, 1662 i 1663 przez Miskiewicza wziął za autografy Gorczyckiego, a tem samem za jego utwory. Wniosek zatem prosty: należy utwory, temi datami zaopatrzone, wyłączyć z dotychczasowych bibljograficznych prób twórczości Gorczyckiego. Nie sprzeciwia się temu ani jeden argument; żadna msza Gorczyckiego nie zawiera dat należących do XVII wieku, żaden też utwór Gorczyckiego czy z posiadania Polińskiego (obecnie w Zbiorach Państw. w Warszawie) czy z posiadania kapituły krakowskiej katedry nie zawiera daty wcześniejszej od r. 1694 a więc roku drugiego od czasu, gdy Gorczycki wszedł jako młody wikary w skład kleru wawelskiego.

4) Wielka encyklop. ilustr., t. XXV, 1900, str. 392 i in.
5) Dzieje muzyki polskiej str. 151

Należy z uznaniem podkreślić, iż w swych artykułach o Gorczyckim zachował instynktowną ostrożność wobec tych datowań X. Dr. Durzyński, a za nim inni, prócz autora „Historji muzyki polskiej[6])". Wobec tego — odnośnie do mszy — należy wykluczyć istnienie „czterech mszy" Gorczyckiego, przyjmując natomiast fakt istnienia czterech kopij jego mszy.

Aby zaś uwzględnić to, co wiedziano dotychczas o dziełach Gorczyckiego w stosunku do podanej przezemnie bibljografji, wymieniam utwory wspomniane przez innych pisarzy, przyczem osobno podaję tytuły utworów z prac Polińskiego, osobno zaś z prac X. Dra Surzyńskiego (z zachowaniem chronologji bibljograficznej). Tu wchodzą w rachubę prace Surzyńskiego p. t. „Monumenta musices sacrae in Polonia" zeszyt II (1887) i „Muzyka figuralna w kościołach polskich" (1889), oraz Polińskiego dwie prace wyżej już wymienione (uw. 4 i 5), z r. 1900 i 1907, Obydwaj autorowie zdając sobie sprawę, że ich bibljografje nie całkowite, kończą je wymownem". i t.d.", lub też obchodzą niejasną jeszcze wówczas sprawę całkowitej bibljografji dzieł Gorczyckiego.

W pracach X. Surzyńskiego czystamy o nastęyujących dziełach: Alto ex Olimpi vertice, Ave Fili Dei Partis, Ave Maria, Ave mundi spes Maria, Ave Virgo speciosa, Coelestis urbs Jerusalem, Dignare me, Gaude Maria Virgo, Haec dies quam fecit, Insignis Mater, Laetare Jerusalem, Laetentur coeli, Magnificet Te Domine, Missa Paschalis, Missa Rorate coeli, Omni die dic Mariae, Regina coeli, Sacris solemniis, Sancte Deus, Salve mundi Domina, Salve Virgo puerpera, Sepulto Domino, Stabat Mater, Stella coeli, Sub Tuum praesidium, Tollite portas i Tota pulchra es Maria — razem więc 27 utworów, które wylicza Surzyński, zaznaczając słowem „etc.", że wie o istnieniu innych i że dokładne zbadanie zbiorów wawelskich nie było mu zapewne umożliwione z powodu obowiązków kapłańskich spełnianych po za Krakowem.

Pominąwszy owe msze, fałszywie przyznawane Gorczyckiemu oraz utwory wymienione już pierwej przez X. Dra Surzyńskiego, znajdujemy w pracach Polińskiego pierwsze wzmianki o następujących dziełach Gorczyckiego, które tu na podstawie znajomości rękopisów z jego b. posiadania wymieniam według początków tekstów[7]): Ave Maris stella, Deus Tuorum militum

6) Str. 98
7) Poliński uznawał niekiedy tekst dwuczęściowy w danym utworze za 2 różne teksty.

(2 różne opracowania tego samego tekstu), Ecce Dominus, Gratuletur Ecclesia, Innocentes occisi sunt, Jesu Corona virginum, Jesu redemptor omnium, Jesu Tibi sit gloria, Justus ut palma, Os justi, Regem venire quid times, Rorate coeli, Te Joseph celebrant, Tristes erant Apostoli — razem więc nieznanych przedtem 15 kompozycyj (z „21“, które częściowo znajdowały się w posiadaniu Polińskiego).

Wynika z tego, że dotychczasowi historycy muzyki polskiej wymienili już 42 utwory Gorczyckiego[8]).

Nasze zadanie zaś polegać będzie na zbadaniu następujących kwestyj: 1. czy wszystkie wymienione dzieła się zachowały, 2. czy Gorczyckiemu przypisywano słusznie wymienione dzieła, 3. jakie utwory Gorczyckiego nie były dotychczas znane, 4. które jego dzieła należy uważać za zaginione[9]). c. d. n.

Zygmunt Latoszewski

ANTONI BRUCKNER

Człowiek i dzieła.

I.

Prawie niespostrzeżenie minęła w Polsce przed trzema laty setna rocznica urodzin Antoniego Brucknera, najwybitniejszego kompozytora religijnego ubiegłego wieku i jednego z najgenjalniejszych twórców muzycznych wogóle. Jeżeli zagranica rocznicę obchodziła okazale, a Austrja, kraj rodzinny Brucknera, szczególnie uroczyście, to było to może pierwszem na dużą skalę powetowaniem krzywdy tak długo zapoznawanego twórcy. Że w Polsce symfonje Brucknera nie są dostatecznie znane a jeszcze mniej muzyka jego kościelna, to nie jest to znowu objaw tak dziwny, skoro stan naszej kultury muzycznej w ogólności a muzyczno-liturgiczny w szczególności pozostawia zawsze jeszcze tyle do życzenia.

W dziedzinie literatury muzyczno-liturgicznej przedstawia wszakże twórczość Brucknera zbyt wybitną pozycję, aby można przejść nad nią do porządku dziennego, czyli, jeżeli idzie o nowoczesną muzykę kościelną, przejść do utworów pod każdym względem mniej wartościowych. Pragniemy dzisiaj rzucić hasło zajęcia się tą wspaniałą twórczością kościelną, którą winni pielęgnować z pietyzmem najlepsze nasze chóry. Niechaj

8) Dodaję tu jeszcze 1 utwór, mianowicie „Completorium“, zaginione, które znajdowało się w XVIII wieku w inwentarzu kapeli jezuickiej w Krakowie. Wskazałem na nie w r. 1913.

9) Uwzględniam tylko dzieła zaopatrzone albo całem nazwiskiem Gorczyckiego, albo monogramem „G. G.“ wzgl. „C. G. G“.

rzut oka na życie i działalność mistrza tego przyczyni się do zbliżenia nam jego wielkiej sztuki.

Rzadko kiedy życie i działalność wybitnej indywidualności łączyła taka harmonja, jak u Brucknera. Przeważnie obserwujemy głębokie sprzeczności, — aby dla przykładu wymienić życie i twórczość Ryszarda Wagnera. U Brucknera twórczość była najpełniejszym wyrazem jego szlachetnej duszy a zewnętrzna forma bytowania, w swej niesłychanej skromności, czemś drugorzędnem, mało ważnem. Był to człowiek, żyjący tak dalece wewnętrznem życiem przebogatej swej duszy, że przejęty potężnemi jej objawieniami, zdawał się nie zwracać uwagi na toczący się w koło siebie tryb życia. Był artystą, który raczej śnił, aniżeli żył rzeczywistością, przypominał więcej człowieka średniowiecza, aniżeli wieku dziewiętnastego. Czysta jego dusza, pełna dobroci i najszlachetniejszych porywów, pełna dziecięcej, naiwnej radości, była zwierciadłem tej pięknej krainy, której był synem niezmiernie przywiązanym i wiernym.

Urodzony dnia 4-go września 1824 roku w Ansfelden, małej mieścinie w Górnej Austrji, pochodził z rodziny wiejskich nauczycieli. Skromne podstawy wykształcenia muzycznego dał mu ojciec, rychło zaś zdany był na własną bystrość jako pomocnik organistowski w klasztorze św. Florjana. Ogromnie uzdolniony, posiadł prędko jako samouk arkana kontrapunktu i opanował po mistrzowsku grę organową. Z łatwością też odniósł zwycięstwo w konkursie na posadę organisty w mieście Linz. Aby uzupełnić swe wykształcenie, Bruckner często jeździł do Wiednia, gdzie u sławnego Sechtera uczył się przez wiele lat kompozycji. W r. 1876 został wreszcie powołany do objęcia profesury w konserwatorjum wiedeńskiem a w ostatnich latach swego życia doznał wiele dowodów głębokiego uznania, jakie twórczość jego powoli sobie wyrobiła. M. in. zaszczytami przypadł mu i w udziale doktorat honorowy Uniwersytetu Wiedeńskiego.

Tak skromne, jak było jego życie, jego spuścizna twórcza zapewniła jego imieniu jedno z najpocześniejszych miejsc w historji muzyki. Dzieła jego z potencji twórczej najwyższej miary zrodzone, nie są tylko własnością jednego narodu, lecz dobrem ogólnem, jako objawienie potężnej indywidualności człowieka, na którego ideał złożyły się najszlachetniejsze i najwznioślejsze uczucia ogólno-ludzkie, głębokie odczucie i zrozumienie natury i pokorne uwielbienie jej Twórcy, to zaś ostatnie w specyficznem zabarwieniu katolickiem. Elementarnie odczute piękno natury i prawdziwa głęboka religijność w monumentalnej inkarnacji muzycznej, - oto treść twórczości Brucknera, sztuki wielkiej i czystej.

Jest ona z ducha niezniszczalną a forma jej trwa ciągle Minęła natomiast bezpowrotnie razem ze śmiercią mistrza jego

sztuka improwizatorska na organach. Podobnie jak Liszt był Bruckner wybitnym wirtuozem na swym instrumencie. Doskonalił się od najmłodszych lat w grze organowej i doszedł do takiego w niej mistrzostwa, że równano go jedynie z Bachem lub Buxtehudem. Podziwiano nietyle jego interpretację bachowskich fug, ile jego własne improwizacje, w której to sztuce nie dorównywał mu nikt. Szeroka, niczem nie krępowana forma improwizacji odpowiadała najlepiej jego mistycznemu usposobieniu. Bogata paleta barw instrumentalnych dawała wszelką możliwość do szerokiej modulacji nastrojów a już tylko dźwiękowo do jakże różnolitej odmiany. Związał on z charakterem organów na zawsze charakter swojej twórczości. Szczególnie symfonje, których napisał dziewięć, są jakby ogromnemi improwizacjami organowemi. Objawia się to, czy w niezwykłych dymensjach układu formalnego, czy to w instrumentacji, żywo niekiedy przypominającej rejestację organową, czy wreszcie w dynamice wybitnie organowej. Jakże przytem charakterystyczne to upajanie się dźwiękami dla celu nieraz wyłącznego.

Żyje więc jeszcze nadal Bruckner organista w utworach swoich symfonicznych, w żywym testamencie swej gry organowej. Była ona dla niego ukojeniem w chwilach troski i smutku, wypowiadał w niej swoje cierpienia, odrywała ona artystę, jak bóstwo jakie dobroczynne, od ponurej częstokroć rzeczywistości, w której żył i która mu zawodów i przykrości nie szczędziła.

O ile bowiem gra organowa Brucknera już rychło wielki zjednała mu rozgłos, także poza granicami Austrji, o tyle uciążliwie układała się jego karjera kompozytorska. Przez kilka dziesiątek lat nie wiedziano o jego kompozycjach prawie nic a sławy doczekał się dopiero u schyłku życia. Różne składały się przyczyny na tak powolne przenikanie twórczości Brucknera do sal koncertowych i kościołów. Dużą przeszkodą była obcość życiowa i niezaradność samego kompozytora. Spędziwszy najdłuższą część życia wśród pól i łąk rodzinnych stron, przedstawiał Bruckner zewnętrznie typ „człowieka z prowincji", niemodnego w ubiorze aż do staroświeckości, niezaradnego jak dziecko w trybie życia wielkomiejskiego. To też tragedją było dla niego przesiedlenie się z sympatycznego miasteczka Linz do Wiednia. Dawniejszy skromny nauczyciel wiejski i organista czuł się w tem nowem i obcem otoczeniu bardzo nieszczęśliwie. Nie rozumiał życia, które go otaczało, nie rozumiał ludzi, którzy niewiadomo zaco wyszydzali go i wyrządzali mu niezliczone krzywdy moralne. Gdyby nie życzliwe starania nielicznych przyjaciół, nie byłby może Bruckner nigdy mógł wystawić swoich symfonji, a zniechęcony niepowodzeniami, kto wie, czy byłby ich napisał dziewięć. Los okazał się łaskawszy, pozwolił sędziwemu kompozytorowi

cieszyć się zasłużoną sławą, chociaż dopiero przy końcu jego życia.

Jeżeli Bruckner nie był człowiekiem, któryby umiał utworom swoim robić propagandę i wywalczać im należne stanowisko w świecie muzycznym, to dalszą w tem przeszkodą były i dzieła jego same. Pozostańmy narazie przy symfonjach. Ogromne ich rozmiary, szczególnie obszerne ich finały oraz olbrzymi, jak na swój czas aparat techniczny, potrzebny do ich wykonania, były czynnikami odstraszającemi od ich częstszego wykonania. To też tylko niezwykła wartość artystyczna tych gigantycznych utworów wywalczyła im dzisiejsze ich zaszczytne stanowisko w repertuarze koncertowem. Trwało to dosyć długo, zanim „przekonano“ się do symfonji brucknerowskich, a do pionierów w tej pracy należał przedewszystkiem genjalny interpretator, niedawno zmarły dyrygent lipskiego Gewandhausu, Arthur Nikisch.

Symfonje Brucknera monumentalne w formie, przebogate w treść najwznioślejszych uczuć, występujących z elementarną, pierwotną siłą, przedstawiają arcydzieła sztuki o nieprzemijającej wartości i żywotności.

Jeżeli idzie o stanowisko historyczne Brucknera, to twórczość jego zaliczyć należy do romantycznej z nastroju i ze środków wyrazu. Z tem wszystkiem twórczość jego przedstawia kulminację kierunku południowo-niemieckiego, w przeciwstawieniu do kierunku północnego, brahmsowskiego. Z jednej strony bogactwo barwy, monumentalność formy, wielka szczerość wyrazu, bujna odmiana nastrojów, z drugiej strony, jednostajny, szary koloryt orkiestrowy, ścisła architektonika i przeładowanie koncepcji intelektualnych. Nad muzyką góruje zagadnienie. Można powiedzieć: tu sztuka katolicka, tam protestancka. Dwa te kierunki były jeszcze dla generacji wczorajszej drogowskazami, dzisiaj horyzont zachmurzony, gorączkowe poszukiwanie nowych środków wyrazu uczyniło zbytecznemi dotychczasowe. Niewątpliwie wyłonią się jednak w przyszłości na nowo różnice, które oddzielą północną twórczość od południowej. Odmienne bowiem światopoglądy stwarzają odmienną sztukę.

Następny raz postaramy się pokrótce scharakteryzować Brucknera twórczość muzyczno-liturgiczną.

Ks. dr. Wacław Gieburowski

O MUZYCE INSTRUMENTALNEJ W RAMACH NABOŻEŃSTWA LITURGICZNEGO.

Znamienną cechą życia liturgiczno-muzycznego w pierwszych wiekach chrześcijańskich jest niechęć do instrumentów i absolutne lub częściowe ich wykluczenie z liturgji. Zapatrywanie i praktyka tak kościoła wschodniego, jak zachodniego są pod tym względem zupełnie jednolite. Zdaje się więc, że przemawiały tu motywy zasadnicze, tem więcej, że liturgiczne przepisy staro-zakonne zezwalają przecież wyraźnie na używanie instrumentów Nebel i Kinnor, oraz pewnych instrumentów perkusyjnych, jako instrumentów towarzyszących do śpiewu synagogalnego. Motywy te są prawdopodobnie następujące:

1. Wyższość muzyki wokalnej nad instrumentalną. Głos ludzki, jako najszlachetniejszy ze wszystkich instrumentów, jest bez wątpienia najdoskonalszym interpretatorem muzycznym poruszeń i uczuć duszy ludzkiej, a więc i uczuć religijnych, wyraża je bezpośredniej, naturalniej, czyściej i szlachetniej od jakiegokolwiek instrumentu innego.
2. Świadoma tendencja emancypowania się z pod jakichbądź wpływów nabożeństw pogańskich, w których właśnie muzyka instrumentalna wybitną bardzo odgrywała rolę.
3. Gra instrumentalna w muzycznej praktyce świeckiej z okazji przeróżnych obchodów i uroczystości prywatnych i publicznych o charakterze często niemoralnym, rozwiązłym i gorszącym.

Nic dziwnego więc, że Ojcowie Kościoła występują ostro przeciwko muzyce instrumentalnej, nie chcąc uznać jej w ramach nabożeństwa liturgicznego. Nie wielka tylko liczba ich zajmuje stanowisko łagodniejsze, do nich należy m. i. Klemens z Aleksandrji, pozwalający muzykom liturgicznym na używanie kitary, instrumentu dyskretnego i poważnego, wyklucza jednakże z liturgji instrumenty perkusyjne i grę fletową (aulos), jako zbyt namiętną, zmysłową i teatralną.

Pojednawcze zapatrywania Klemensa z Aleksandrji podzielał Kościół przez całe średniowiecze, zaznaczając jednakże wyraźnie, że na pierwsze miejsce stawia i uważa za najidealniejszy wyraz muzyczny nabożeństwa liturgicznego śpiewane słowo ludzkie, czy to przedewszystkiem jednogłosowy chorał gregorjański, czy też a capella muzykę wielogłosową, że muzykę instrumentalną zaś tylko toleruje i zezwala na nią z pewnemi, ściśle ograniczonemi zastrzeżeniami.

W tym to sensie wypowiedział Kościół oficjalne stanowisko swoje m. i. na soborze trydenckim, w ceremoniale episcoporum, przez papieża Benedykta XIV i w najnowszym czasie przez Piusa X w tegoż „Motu proprio“ o muzyce kościelnej z r. 1903.

Prawodawstwo liturgiczne załatwia kwestję udziału instrumentów w ramach nabożeństwa liturgicznego w sposób trojaki: przez dyktowanie norm ogólnych, przez specjalne wyszczególnienie niedopuszczalnych instrumentów, przez specjalne wyszczególnienie dopuszczalnych instrumentów.

ad I. Możliwą jest muzyka instrumentalna w czasie nabożeństwa liturgicznego jedynie w roli muzyki towarzyszącej do muzyki wokalnej. Samodzielne występy solowe jakiegokolwiek instrumentu wyraźnie są zakazane, np. jakieś Andante religioso na skrzypce lub wiolonczelę itp. podczas Offertorium lub zamiast Benedictus. Dozwolone jest solo instrumentalne, o ile wyrasta z ram jednolitej kompozycji wokalno-instrumentalnej (chórowo-instrumentalnej), tworząc z nią organiczną całość muzyczną. To samo odnosi się do solów wokalnych.

Liturgiczna kompozycja wokalno-instrumentalna zaś posiadać winna cechy każdej kompozycji liturgicznej, winna zatem być a) świętą, tj. wykluczać ze siebie wszystko, co jest światowe, nietylko z istoty swojej, ale i ze sposobu wykonania; b) prawdziwą sztuką, t. zn. winna wykazywać wszelakie cechy artystyczne, c) powszechną w tym sensie, iżby żaden obcoplemieniec, słuchając jej, nie odebrał niekościelnego wrażenia. Tem samem kompozycja taka przyczyni się: 1. do powiększenia chwały Bożej, 2. do uświęcenia i zbudowania wiernych, 3. do podniesienia uroku i świetności ceremonji kościelnych. Stąd też wyklucza się z nabożeństwa liturgicznego instrumenty o charakterze hałaśliwym i światowym.

ad II. Wyraźnie niedopuszczalne są instrumenty następujące: Fortepian, bębny wszelkiego rodzaju, talerze, dzwonki, wogóle instrumenty perkusyjne.

ad III. Tolerowane są następujące (tylko w zespole orkiestrowym): skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, flet, klarnet, fagot, obój, waltornie, trąbki, wogóle instrumenty z brzmieniem łagodnem, zawsze jednak z wyraźnem uwzględnieniem norm ogólnych, wyszczególnionych pod num. I.

Zakazane w czasie nabożeństwa liturgicznego i w kościele fanfary, czy to podczas podniesienia, czy z okazji wkraczania do świątyni biskupa lub innego dostojnika duchownego i świeckiego, czy też jakiejkolwiek innej.

„Motu proprio“ dodaje jeszcze uwagi następujące: (cfr. par. VI „organy i instrumenty“ num. 6):

Ostro zakazujemy grać w kościele chórom trębaczów. Tylko w szczególnym przypadku i za zgodą ordynarjusza dozwolony jest ograniczony, rozumny i do obszaru kościoła zastosowany wybór instrumentów dętych (miękkich, łagodnych), byleby układ kompozycji lub towarzyszenia do śpiewu był poważny i podobny do stylu organom właściwego.

Na procesjach poza kościołem może grywać chór trębaczów, byleby nie wykonywał utworów światowych.

Muzyka instrumentów dętych mogłaby w takim razie być towarzyszeniem do kościelnego śpiewu łacińskiego lub ludowego.

Instrumentem jedynem, który w kościele zdobył na stałe prawo obywatelstwa, są organy. Jeżeli tedy idzie o ścisłe obserwowanie przepisów liturgicznych, należy najpierw zapytać:

Kiedy wolno w czasie nabożeństwa liturgicznego grać na organach? albo lepiej: kiedy zabraniają przepisy liturgiczno-muzyczne gry organowej?

1. W adwencie i wielkim poście nie wolno grać na organach w czasie nabożeństwa liturgicznego, a więc mszy i officium. Dozwolona jest gra organowa, wedle ustalonego u nas zwyczaju, w czasie nabożeństw pozaliturgicznych, ludowych i cichych mszy.

   Można atoli wedle rubryk grac na organach w ciągu powyżej wymienionych okresów roku kościelnego nawet podczas nabożeństw liturgicznych:

   a) w III niedzielę adwentową, zwaną „Gaudete" i IV niedzielę wielkopostną, zwaną „Laetare".
   b) na mszach de „Angelis",
   c) na uroczystych wotywach z „Gloria" i „Credo",
   d) w dni, obchodzone przez Kościół uroczyście (cum solemnitate), np. w uroczystość św. Tomasza z Akwinu, Grzegorza Wielkiego, św. Józefa, Zwiastowanie M. B., Niepokalanego Poczęcia itp.,
   e) we Wielki Czwartek tylko w czasie „Gloria", we Wielką Sobotę zaś począwszy od „Gloria" włącznie,
   f) we wigilję Bożego Narodzenia, nawet gdyby przypadła na IV niedzielę Adwentu,
   g) w czasie pierwszej Komunji św. dzieci; wyraźnie jednakże zakazana jest gra organowa (w niedziele i dni powszednie adwentu i wielkiego postu, z wyjątkiem niedziel „Gaudete" i „Laetere" oraz wigilji Bożego Narodzenia) w czasie 40-godzinnego nabożeństwa,
   h) ilekroć biskup diecezjalny wkracza do kościoła, ażeby uroczyście celebrować lub asystować, i gdy kościół potem opuszcza, albo gdy wkracza do kościoła legat apostolski, kardynał, arcybiskup i inny biskup, którego biskup diecezjalny pragnąłby w specjalny sposób uczcić.

2. W ciągu całego roku, nietylko w czasie adwentu i wielkiego Postu, jest gra organowa zakazana:

   a) w Officium Defunctorum i we mszach „de Requiem",
   b) jako towarzyszenie do śpiewu celebransa dyakona i subdyakona.

Zakaz gry organowej obowiązuje we wszystkich razach jedynie tylko wtedy, gdy chodzi o samodzielne pre- inter- i postludja, nie zaś, gdy gra organowa ma charakter towarzyszący bądź to do chorału gregorjańskiego (z wyłączeniem śpiewu

celebransa, dyakona i subdyakona) bądź też do śpiewu wielogłosowego.

Przepisy kościelne, dotyczące gry organowej w czasie mszy rekwjalnej, określa ceremonjał biskupów księga I, cap. XXVIII, Nr. 13 w sposób następujący:

„In officiis Defunctorum organa non pulsantur In Missis autem., si musica adhibeatur, silent organa, cum silet cantus": „W czasie „Officium Defunctorum" (t. zw. u nas wigilji) jest gra organowa niedozwolona. W czasie mszy rekwjalnej atoli, o ile używa się w niej muzyki, milczą organy z chwilą, kiedy milczy śpiew". Oświadczenie to przypomina i zatwierdza Kongregacja obrzędów dekretem 4265 nr. 2 z dnia 11 maja r. 1911.

Przepis powyższy zatem tłumaczyć wypada następująco: Mszę rekwjalną śpiewaną odprawi się najstosowniej bez towarzyszenia organowego. O ile zaś używa się organów, zabronione są samodzielne preludja, interludja i postludja. Organom przypada jedynie tylko rola towarzysząca, bądź to do jednogłosowego śpiewu gregorjańskiego, bądź też do śpiewu wielogłosowego.

W praktyce więc przedstawia się sprawa tak, że po króciutkiej przegrywce informacyjnej rozpoczyna chór śpiew mszy rekwjalnej, do którego organista towarzyszy na organach i kończy grę swoją bezpośrednio po śpiewie, poczem panuje cisza aż do śpiewu następnego. To samo odnosi się do gry instrumentalnej. Rozumie się, że przewidziane jest towarzyszenie jedynie do „Ordinarium", do „Proprium" i do t. zw. responsorjów. Towarzyszyć do śpiewu celebransa zabraniają dekrety „eo ipso".

Intencja przepisu jest celowa i jasna. Chodzi o to, ażeby przez ograniczenie gry instrumentalnej wytworzyć podczas mszy za zmarłych atmosferę odrębną od atmosfery innych nabożeństw nierekwjalnych, atmosferę smutku i żałoby. Gdy po skończonym śpiewie milkną wszelakie dźwięki muzyczne i nastaje grobowa cisza w kościele, każdy mimowoli zastanowi się nad nią i tem głębiej przejmie się powagą chwili.

Byłoby bardzo pięknie, gdyby organiści nasi i dyrygenci w porozumieniu z odnośnym ks. proboszczem wprowadzili co dopiero rozebrany przepis liturgiczno-muzyczny do praktyki chórowej wszystkich kościołów polskich.

Dr. Kazimierz Zieliński

CHORAŁ GREGORJAŃSKI JAKO DZIEŁO SZTUKI.

Z wszystkich, jakie dziś są jeszcze w użytku praktycznym, zabytków muzyki, chorał gregorjański jest najstarszy. Przywykliśmy do tego stopnia uważać go jako część liturgji, że

jego strona artystyczna zeszła dla nas zupełnie na drugi plan. Środki, jakiemi rozporządza chorał, są bardzo skromne. Wszystkie swoje efekty osięga on jedynie za pomocą melodji — która, bez względu na jakikolwiek akompanjament utworzona, przez mniej lub więcej silne falowanie swej linji, przez mniej lub więcej bogate wyposażenie w figury melizmatyczne wyraża uczucia i nastroje panujące w tekstach w skromnych ramach, ale niemniej wyraziście.

Pod względem stosunku słowa do muzyki możemy rozróżnić dwa główne rodzaje melodyj wokalnych. Jeden możnaby nazwać rodzajem literackim, który rozwija linję melodyjną z akcentu językowego, drugi tworzy melodję podług zasad czysto muzycznych. Pierwszy oznaczono później jako musica per poesia (muzyka przez poezję), drugi jako poesia per musica (poezja przez muzykę).

W języku łacińskim akcent jest równocześnie w pewnym stopniu podwyższeniem tonu. W tej odmianie akcentowych i nieakcentowych — czyli wysokich i niskich — sylab język sam zawiera już pewnego rodzaju naturalną melodję, która niejako tworzy zarodek muzyki i często bardzo melodja chorału poprostu tylko naśladuje tę naturalną, wynikającą z akcentu językowego, melodję.

Z tym podwyższeniem tonu przez akcent idzie w parze wzmocnienie jego oraz przedłużenie. To przedłużenie doprowadziło do niesłusznego zarzuty, — który w 16. w. spowodował słynną „reformę" chorału, — jakoby właśnie sylaby nieakcentowane w chorale były przeładowane koloraturami i melizmatami w przeciwieństwie do akcentowanych, które były traktowane czysto sylabicznie, t. zn., że na każdą sylabę przypada tylko jedna nuta.

W taki sposób traktowano melodyjnie imiona hebrajskie z akcentem na ostatniej sylabie lub też jednosylabowe łacińskie słowa oraz pytania.

Mimo skromnych swoich środków chorał umie bardzo wyraźnie charakteryzować słowa tekstu i doprowadza na polu malarstwa muzycznego do wielkiej wyrazistości.

Gdzie słowa wyrażają wysokość, tam również melodja wznosi się wysoko. Słowa takie jak coelum (niebo) lub sol (słońce) zwykle tworzą najwyższe punkty melodji.

Natomiast gdzie tekst mówi np. o klęczeniu lub modlitwie tam linja melodyjna opuszcza się łagodnie w dół.

Wielkość, mnogość, pełność wyraża się przez melodję postępującą w szerokich interwalach lub bogatych melizmatach.

Powtórzenie tego samego lub podobnego słowa często pociąga za sobą powtórzenie melodji. Jednak powtórzenia tekstu w chorale są bardzo rzadkie i zachodzą tylko w niektórych offertorjach.

Podział danego utworu stosuje się naogół do podziału i interpunkcji tekstu. Jeżeli chodzi o tekst poetyczny, jak np. psalmy, to wynika stąd forma symetryczna, odpowiadająca symetrji tekstu, przy tekstach prozaicznych, nie rozwijających się podług jakichś reguł artystycznych, symetrji takiej oczywiście nie ma.

Cała wielka linja melodyjna naogół postępuje w ten sposób, że unosi się naprzód w górę, potem zwykle przez chwilę pozostaje na osiągniętej w ten sposób wysokości, żeby w końcu znów opaść w dół.

To opadanie melodji przy końcu jest regułą, od której ledwo znajdziemy wyjątek. Początkowe wznoszenie się melodji i pozostawanie na wysokości natomiast nie zawsze jest przeprowadzane.

Pozatem znajdujemy jeszcze między środkami wyrazu chorału szereg małych form, jak imitacje w ruchu prostym lub przeciwnym, w przedłużeniu lub skróceniu, powtarzanie motywów melodyjnych lub rytmicznych oraz twory podobne do sekwencji.

Potęgowanie wyrazu osiąga się często przez rozszerzanie interwałów w poszczególnych częściach utworu. Tak np. po ustępie obracającym się w sekundach lub tercjach, może następować inny, zawierający dużo kwart lub kwint. Zwykle takie potęgowanie odbywa się pod wpływem mniej lub więcej wzburzonych uczuć, jakie wyraża tekst.

Często chorał stara się w zakończeniach poszczególnych części wprowadzić niejako rymy, w ten sposób, że wprowadza te same motywy melodyjne na rozmaitych stopniah gamy, nawet w miejscach, gdzie tekst nie daje do tego powodu, do takiej symetrji przy zakończeniach poszczególnych wierszy.

Jeżeli przy tonach psalmów melodja rozwija się ściśle z tekstu i stosuje się do jego akcentu, to rzecz zmienia się przy bogatszych melodjach np. w introitach. Tu nie uwzględnia się akcentu słów, tylko liczy się sylaby, forma czysto muzyczna góruje zupełnie nad tekstem.

Podobnie traktuje się kadencje końcowe w responsorjach.

Tak wytworzył się szereg formuł, które często się powtarzają w tekstach zupełnie różnorodnych, a nawet całe melodje, podkładane pod teksty zupełnie odmiennych rodzajów. To przypomina sposoby stosowane jeszcze w 17. i 18. wieku przez kompozytorów ówczesnych, którzy często utwory skomponowane dawniej, przenosili do dzieł późniejszych, skomponowanych na inne zupełnie teksty, sposoby, które znajdziemy często u mistrzów tej miary co Bach, Händel lub Gluck.

Gradualja wykazują bardzo swobodną budowę, gdy tymczasem Tractus znowu stosują się więcej do interpunkcji tekstu, są więc niejako rozszerzaniem prostej psalmodji.

Naogół melodje proste, sylabiczne, można zaliczyć do rodzaju literackiego, melodje melizmatyczne bogate do rodzaju muzycznego.

Temi powyżej krótko scharakteryzowanemi środkami posługuje się chorał dla wyrażenia najróżnorodniejszych uczuć wyrażonych w tekstach.

Dla analizy podajemy kilka przykładów.

1. Introitus na niedzielę Sexagesima w pierwszej tonacji: wołanie o pomoc.
2. Graduale na środę po trzeciej niedzieli postu w tonacji ósmej: nastrój człowieka, dotkniętego nieszczęściem.
3. Offertorjum niedzieli palmowej w ósmej tonacji: Skarga Zbawiciela, nie znajdującego znikąd pociechy.
4. Antyfona introitu z mszy świętego męczennika, nie biskupa (8. tonacja) i antyfona na komunję z mszy męczennika w czasie wielkanocnym (tonacja 5.): Otucha i nadzieja zwycięstwa.
5. Początek Offertorjum na 2. niedzielę po Epiphanii: Radość i wesele, które chciałoby się rozlegać na cały świat.

Takich przykładów możnaby podać jeszcze znacznie więcej. Analiza tych i innych melodji wykaże, że chorał posiada skromne coprawda, środki wyrazu, które jednak mieszczą w sobie dużo piękna i przy odpowiedniem wykonaniu dziś jeszcze mogą głęboko oddziaływać, chociaż nie tak silnie jak w dawnych wiekach, które nie miały jeszcze piękności nowoczesnej harmonji i rytmiki i miały więcej zrozumienia dla piękna, zawartego w czystej melodji.

Formy, w których obracają się melodje chorałowe, zbliżone są przeważnie do naszej formy trzy-częściowej A B A, rozszerzając się niekiedy do zbliżonych do ronda form.

Naogół rozróżnić możemy formy ścisłe i swobodne, pod które to dwie kategorje można uporządkować wszystkie melodje chorałowe.

Mniej dobry jest stosowany od 16. w. podział śpiewów chorałowych na accentus t. zn. wykonywany bez towarzyszenia, zwykle recytatywiczny śpiew duchownych przy ołtarzu i concentus t. zn. wszystkie śpiewy, do których dopuszczone były głosy towarzyszące.

Również mniej odpowiedni jest podział na teksty prozaiczne i metryczne.

Przy jednym i drugim z wymienionych podziałów powstają dwie bardzo nierówne części, z których zawsze jedna będzie znowu wymagała podziału na dalsze rozdziały.

W końcu można melodje chorałowe podzielić na:

1. proste recytatywy,
2. śpiewy sylabiczne,
3. neumatyczne, wyposażone w bogatsze grupy neumatyczne,

4. śpiewy melismatyczne, zaopatrzone w bardzo bogate grupy neumatyczne.

Z powyższych wywodów wynika, że choral nie jest czemś tak prymitywnem jak np. malatury w katakombach. Przy dość wielkim zasobie środków wyrazu posiada on także zasób form jasnych, bogatych w odmiany. Stąd jest on w stanie zaspokoić wymagania estetyki i może mieć pretensje do wysokiej wartości artystycznej.

Opr. według **D. Johnera.**

Z NOTATNIKA ROCZNIC I JUBILEUSZÓW

KAROL KURPIŃSKI
1857—1927.

Minęło w dniu 18 września b. r. siedemdziesiąt lat od śmierci najwybitniejszego przed Moniuszką polskiego kompozytora operowego, Karola Kurpińskiego. Znany dzisiaj zaledwie z nazwiska, był niegdyś przywódcą warszawskiego ruchu muzycznego, jako długoletni dyrektor Opery w czasach Królestwa Kongresowego. Zasługi jego około muzyki narodowej były wielkie i zasłużyły na wdzięczną pamięć pokoleń. Usunięty w cień przez nazwiska świetniejsze Kurpiński został zapomniany. Niechaj więc choć rocznica obecna będzie okazją do wspomnienia jego imienia i jego czynów.

Karol Kurpiński urodził się w r. 1785 we Włoszakowicach w Wielkopolsce jako syn organisty. Wybitnie będąc uzdolniony już w dwunastym roku życia objął posadę organisty w Sarnowie, później był skrzypkiem w kwartecie starosty Polanowskiego. W r. 1810 przybył do Warszawy; gdzie Bogusławski zaangażował go na dyrektora Opery. Kurpiński wytrwał na tem stanowisku z górą lat trzydzieści. Uzyskawszy emeryturę zmarł w Warszawie w r. 1857.

Należy wskazać na to, że nasz wielkopolski kompozytor nie miał okazji ani środków do fachowego kształcenia się w muzyce. To, czego nauczył go ojciec, organista we Włoszakowicach, nie sięgało z pewnością poza widnokrąg parafjalny. Z muzyką poważną, klasyczną zapoznał się Karol Kurpiński dopiero u starosty Polanowskiego w Małopolsce. Gdy w r. 1810 Bogusławski zaangażował go na kapelmistrza opery w Warszawie, słusznie mógł nieufać zdolnościom samouka. Bogusławski później przyznał, że pierwszy raz omyliła go intuicja, i że w Kurpińskim odnalazł właśnie tego człowieka, którego opera polska potrzebowała.

Zadziwiającą pozostaje rzeczą, że Kurpiński opierając się na tak kruchych podstawach wykształcenia muzycznego, zdołał tyle dla opery polskiej zdziałać. Praca jego warszawska była bardzo rozległa. Komponował nietylko liczne opery, z których wymienić trzeba: „Pałac Lucypera", „Szarlatana" (1814), „Jadwigę" (libreto Niemcewicza); „Nowe Krakowiaki", „Zamek na Czorsztynie" i „Cecylję Piaseczyńską" — lecz wiele utworów okolicznościowych, przeważnie o zakroju narodowym. Zasłużył się Kurpiński następnie jako znakomity dyrektor opery. Dy-

scyplina artystyczna zespołu, wysoki poziom repertuaru (Mozart, Weber, Rossini, Spontini) stawiały operę warszawską, pozostającą pod jego kierunkiem przez trzy dziesiątki lat, na poziomie poważnym. Także na polu pedagogicznem zaznaczył się Kurpiński, ucząc w konserwatorjum założonem przez Elsnera w r. 1821 po jego zaś zlikwidowaniu w r. 1830 doprowadził w kilka lat później do założenia szkoły operowej, z której wyszły później zastępy artystów operowych. Przy wszystkich tych zajęciach Kurpiński znalazł czas na redagowanie pierwszego polskiego czasopisma muzycznego „Tygodnika muzycznego", w którym rozprawiał o estetyce muzycznej, napisał następnie jeszcze podręcznik harmonji.

Jaki był stosunek Kurpińskiego do muzyki kościelnej? Wyrózlszy ze środowiska organistowskiego i spełniając za młodu ten zawód, niewątpliwie obeznany był z muzyką kościelną. Jednak działalność jego, operowa nie pozwoliła mu zająć się w dojrzałym wieku tą gałęzią sztuki. Że nią się interesował, dowodzą nietylko niektóre jego msze, z których popularną jest do dziś jego polska msza „U stóp Twego tronu", oraz wspaniałe jego „Te Deum" na chór i orkiestrę, lecz ponadto jeszcze zapatrywania Kurpińskiego na twórczość muzyczno-liturgiczną, które wyraźnie świadczą o tem, jak dobrze rozumiał potrzeby jej stylu i formy. Czytamy mianowicie w jednym z jego artykułów o estetyce muzycznej, zamieszczonym w „Tygodniku Muzycznym" następujące zdania: „Styl namiętny czyli operowy, na zawsze powinien być obcym stylowi religijnemu, i jeżeli ktoś na „Agnus Dei" czyli na „Baranku Boży" pisze pastorale, to podobne dziecińsíwo nie jest godne człowieka dobrego smaku", a w innem miejscu: „W kościele mamy starożytną muzykę jednogłosową, która coprawda obecnie zginęła w kościołach, lecz nie zaginęła. Muzykę orkiestralną należy zawsze uważać za muzykę teatralną".

Zdania te są pięknym dokumentem zrozumienia przez Kurpińskiego powagi i odrębności stylowej prawdziwej muzyki kościelnej. W tych czasach, kiedy styl rossiniowski wtargnął do twórczości kościelnej i panował wszechwładnie, głos Kurpińskiego był odosobniony i nie miał realnego skutku, lecz przechowany w druku pozostaje świadectwem tem cenniejszem.

Badania muzykologów mają dopiero ustalić wartość artystyczną twórczości Kurpińskiego, czy nie należy jednak, niezależnie o sądu historji, uczcić pamięć rodzimego twórcy, wykonując niektóre z jego dzieł? Dla muzyków kościelnych wchodziłoby w rachubę przedewszystkiem „Te Deum", które w rękopisie przechowuje warszawska bibljoteka operowa.

Z. L.

Wiadomości bieżące

Jego Eminencja Ks. Prymas Kardynał Dr. August Hlond nadesłał do Zarządu Organistów Diecezji Chełmińskiej w Pelplinie pismo następującej treści: Uczestnikom Zjazdu Organistów Diecezji Chełmińskiej przesyłam wyrazy podziękowania za wystosowany do mnie telegram z okazji wyniesienia mnie do godności kardynalskiej.

Nowe organy w Katedrze Poznańskiej. Dzięki postanowieniu Najprzewielebniejszego ks. Prymasa, oraz dzięki uchwale Kapituły Metropolitalnej Poznańskiej, staną w tym roku w Katedrze Poznańskiej nowe organy. O budowę organów ubiegały się najwybitniejsze firmy światowe. Do ściślejszego wyboru stanęły dwie słynne firmy: Steinmayer w Bawarji (firma ta buduje obecnie olbrzymie organy w Katedrze Passawskiej, największe organy na świecie, o przeszło 200 rejestrach), oraz firma Cavaille — Coll w Paryżu. Zdecydowano się powierzyć budowę firmie paryskiej Cavaille-Coll. Organy otrzymają 70 rejestrów brzmiących. 54 rejestry pomocnicze (wszystkie głosy na czterech manuałach i pedale) oraz t. zw. „Fernwerk" o systemie elektryczno-pneumatycznym. Ustawienie organów w Katedrze naszej przez świetną firmę paryską, podtrzymującą tradycję Silbermana, a tem samem tradycję organów Bacha, firmę, na której wzorują się nawet organmistrzowie niemieccy, odda duże usługi organmistrzom polskim, którzy będą mieli sposobność studjowania instrumentu organowego o najwyższych wartościach technicznych i artystycznych. Organy te będą pierwsze tego rodzaju w Polsce.

Nowy organista w kościele Marjackim w Krakowie. W wyniku konkursu na posadę organisty i dyrektora chóru przy kościele Marjackim w Krakowie, otrzymał to stanowisko, z pośród 10 kandydatów p. Stefan Profic z Wieliczki.

Dział Związku Chórów Kościelnych

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH.

Chór kościelny w Owińskach obchodził dnia 12. VI. br. pierwszą rocznicę swego założenia. W uroczystości wzięły udział także chóry poznańskie: św. Florjana (Jeżyce), OO. Jezuitów, OO. Franciszkanów. Podczas mszy św. na intencję chóru, członkowie przystąpili do wspólnej komunji św. Złączone chóry kościołów św. Florjana i OO. Jezuitów odśpiewały Gollera „Missa Loretta", ofertorjum wykonał chór seraficki. W czasie uroczystego posiedzenia odczytano sprawozdanie z rocznej działalności chóru, która przedstawia się bardzo pracowicie i owocnie. Życzenia składali chórowi: ks. Gałdyński w zast. ks. patrona, pp. Siedlecki w imieniu Zw. Chór. Kośc. pp. Gintrowski, Olszewski, Janczewski, Kancek, Szulczewski i inni. Nadeszły też telegramy gratulacyjne. Chórowi kościelnemu w Owińskach po pomyślnie rozpoczętej pracy życzyć należy dalszego coraz wyższego rozwoju.

St. S.

Chór kościelny w Zbąszyniu, pod wezwaniem św. Cecylji został zorganizowany z inicjatywy ks. prob. Płotki w dniu 18. II. b. r. Do zarządu weszli: Ks. prob. Płotka (patron), p. Kobrzycki (prezes), p. Lisiewicz (zast. prez. i dyr.), p. Chojnacka (sekretarka), p. Janek (zast. sekr.), p. Chwalisz (skarbnik), p. Sanerówna (bibljotek). Uchwałą Towarzystwa z dnia 1 lipca b. r. przystąpiono do Związku Chór. Kośc. Chór liczy 30 członków. Lekcje odbywają się trzy razy tygodniowo.

Pokwitowanie składek.

Od dnia 1. 8. do 25. 9. br. Św. Wojciech — Poznań 15,00 zł. Męski Chór Seraficki — Poznań 20,00 zł. Św. Jana — Poznań 7,50 zł. Zbąszyń 7,50 zł. Leszno 15,00 zł. Chodzież 15,00 zł.

Dział Organizacyjno-zawodowy

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹŃ.-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty zarządu.

Dobiega już drugi rok istnienia naszego pisma a mimo to, nigdy nie zgłasza się do niego wolnych posad organistowskich, choć w niem jest właśnie miejsce najodpowiedniejsze. Prosimy więc Wielebnych Księży Proboszczów, i pp. Organistów, aby w przyszłości raczyli nie pomijać dla takich ogłoszeń „Muzyki Kościelnej“, która znajduje się w rękach każdego organisty w diecezjach poznańskiej, gnieźnieńskiej i chełmińskiej. Szan. Kolegom widzimy się zmuszeni przypomnieć obowiązek zwołania zebrań dekanalnych, które w ostatniem czasie, jakby zupełnie ustały, polecamy także pamięci Szan. Kolegów sprawę składek związkowych, których niedostateczne uregulowanie tak niezmiernie nam utrudnia wydawanie naszego organu.

Z życia kół dekanalnych.

Dekanat żnińsko-rogowski. Zebranie organistów dekanatu żnińsko-rogowskiego odbyło się w dniu 12 lipca b. r. w Żninie przy udziale kolegów: Adamkiewicz (Pakość), Piwkowski (Gorzyce), Maciejewski (Damasławek), Kaczmarek (Barcin), Krajewicz (Świątkowo), Turowski (Ludzisko), Pietruszewski (Lubcz), Piwkowski (Żnin); usprawiedliwił swą nieobecność kol. Wojciechowski (Niestronno). Obradowano pod przewodnictwem kol. Adamkiewicza. Sprawozdanie ze zjazdu chórow kościelnych z 8 czerwca w Poznaniu, złożył delegat Piwkowski. W dyskusji poruszano sprawy zawodowe, jak n. p. kwestję ubocznego zarobkowania w razie niedostatecznych dochodów z pracy organistowskiej. Następne zebranie uchwalono odbyć w listopadzie w Pakości.

Pokwitowanie składek.

Od dnia 11. 6. do 25. 9. br. wpłynęły następujące składki: Depczyński — Wieleń 7,00 zł. Nowicki — Sieraków 2,00 zł. Rynk — Poznań 6,00 zł. Osmański — Kamionna 7,00 zł. Skrzypczak — Opa-

lenica 5,50 zł. Walczak — Gniewkowo 6,00 zł. Lisiewicz — Zbąszyń 15,00 zł. Kozankiewicz — Chojnica 5,00 zł. Sikorski — Golejewko 12 zł. Mężydło — Poznań 12,00 zł. Wilczyński — Poznań 12,00 zł. Nowak — Wąwelno 5,50 zł. Domagalski — Słupia 12,00 zł. Smelkowski — Lusowo 5,00 zł. Andrzejewski — Granowo 18,00 zł. Frąckowiak — Wielowieś 6,00 zł. Wach — Białężyn 6,00 zł. Kędzierzyński — Murowana Goślina 6,00 zł.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Komunikały zarządu.

Uchwałą Walnego Zebrania ustalono wysokość składki na 12 zł. Ze względu na stałe koszta, związane z wydawnictwem naszego pisma, prosimy Szan. Kolegów usilnie o jaknajśpieszniejsze uregulowanie składek. Dołączamy odpowiedni blankiet P. K. O., przyczem przypominamy, że numer naszego konta jest 208 533. Równocześnie podajemy do wiadomości, że na odcinku blankietu można napisać pokrótce, jaką przesyła się składkę, mianowicie za który rok. Nie jest to związane z żadnemi kosztami. Dopiero podpisanie nazwiskiem takiej wzmianki powoduje opłatę, jak za korespondencję.

Tym kolegom, którzy zalegają ze składką jeszcze od zeszłego roku donosimy, że niniejszy zeszyt „Muzyki Kościelnej" jest ostatni, jaki otrzymują. Wszak wiadomo każdemu, że druk i rozsyłanie pisma połączone są z dużemi kosztami, które pokrywa się jedynie składkami związkowemi.

Z życia kół dekanalnych.

D e k a n a t K a r t u s k i. W dniu 3 sierpnia odbyli w Kartuzach organiści dekanatu kartuskiego zebranie przy udziale 10 kolegów. Obszernie i treściwie referował o odbytem w Pelplinie walnem zebraniu organistów kol. Mowiąski prezes dek. kartuskiego. Zwrócił też uwagę na nowy kancjonał ks. dr. Gieburowskiego i na wskazówki, jakie dla użycia kancjonału podał ks. prof. Wiśniewski. W dyskusji poruszano sprawę niefachowego obsadzania posad organistowskich stwierdzono też daleko idącą obojętność dla organizacji ze strony wielu kolegów.

D e k a n a t K o ś c i e r s k i. W Kościerzynie odbyło się w dniu 29 sierpnia b. r. pierwsze zebranie organistów nowoutworzonego dekanatu kościerskiego, liczącego 13 parafji. Udział kolegów w zebraniu był stosunkowo liczny. Zebranie zagaił kol. Freza z Grabowa, poczem odczytał sprawozdanie z walnego zebrania w Pelplinie. W skład zarządu dekanalnego weszli: pp. Freza jako przewodniczący, sekretarz i delegat na zjazdy, p. Strzelka z Pogódek jako skarbnik i zastępca przewodniczącego. Uchwalono roczną składkę dekanalną w wysokości 2 zł. oraz przypomniano obowiązek abonowania organu związkowego „Muzyka Kościelna". Nieobecnych na zebraniu dnia 29 I. kolegów wzywa się do przybycia na zebranie następne, o czem zostaną powiadomieni oraz o uiszczenie składki dekanalnej.

Pokwitowanie składek.

Kurowski — Świecie 12 zł. Ernst — Wąbrzeźno 12 zł. Bloch — Żmijewo 2 zł. Sokołek — Żarnowice 10 zł. Wróblewski — Stężyca 5 zł. Dzięba — Radomno 2 zł.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI
ODBITO W ZAKŁADACH GRAFICZNYCH W. TOMASZEWSKIEGO, POZNAŃ, STRZAŁOWA 2a